

Dans son *Discours sur l'esthétique*, Paul Valéry explore les sources phénoménologiques de l'Art en mettant en évidence le caractère actif de la perception face à certains phénomènes : « Un organe fatigué par une sensation, affirme-t-il, semble la fuir en émettant une sensation symétrique. » C'est pourquoi « nous ne pouvons voir de constellation au ciel que nous ne fournissions aussitôt les tracements qui en joignent les astres, et nous ne pouvons entendre des sons assez rapprochés sans en faire une suite [...] »¹. En étudiant ces « œuvres élémentaires » qui constitueraient le fondement des œuvres artistiques, nous concentrerons notre attention sur ce point de rencontre entre l'esthésie et l'esthétique que le même auteur appelle la « poïétique ». Dans cette forme particulière de l'activité sensible, nous envisagerons deux modes de manifestation de la négativité : la négativité comme condition structurale, et la négativité comme facteur d'une motricité qui se trouverait au cœur de la *semiosis* perceptive.

1. La négativité poïétique : du catégoriel au tensif

Afin de définir plus précisément notre objet, nous rappellerons que, si l'esthésique englobe les sensations de tout ordre, la poïétique est pour Valéry une partie de l'esthésique qui comprend les activités où le « faire » sensible et perceptif devient proprement créateur². Il s'agit de la perception esthésisante mobilisée notamment, mais non de manière exclusive, par les objets artistiques. C'est à travers l'opposition entre « l'ordre des choses pratiques » et « l'ordre des choses esthétiques » que Valéry parvient à identifier les mécanismes perceptifs caractéristiques de ce dernier. Comme il le constate dans « L'infini esthétique »³, dans « l'ordre des choses pratiques » les *stimuli* sensibles tendent vers la stabilité et l'équilibre ; en revanche, dans « l'ordre des choses esthétiques » les effets de la perception se nourrissent d'eux-mêmes : ils maintiennent et potentialisent le déséquilibre provoqué par la sensation initiale. Dans ce cas, « la *satisfaction* fait renaître le *besoin*, la *réponse* régénère la *demande*, la *présence* engendre l'*absence*, et la possession le *désir* »⁴. Ce mécanisme paradoxal conduit le même auteur à affirmer dans *Mélanges* que « Le Beau est négatif »⁵.

¹ Paul Valéry, *Discours sur l'esthétique*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, p. 1314.

² Paul Valéry, « Ma Poétique », *Pièces sur l'art*, *Œuvres, ibid.*, t. II, 1993, p. 1607-1608.

³ *Ibid.*, p. 1342.

⁴ *Ibid.*, p. 1343.

⁵ « Le beau est négatif », dans « Instants », *Mélange*, *Œuvres I, op. cit.*, p. 374. Cf. aussi, dans le même ouvrage, « Diamants » : « Beauté parle ou chante, et nous ne savons ce qu'elle dit. Nous la faisons répéter. Nous

Consubstantielle au faire poétique, la négativité apparaît d'emblée comme une sorte d'horizon ontique de l'objet esthétique. Inépuisable dans sa potentialité signifiante, l'objet esthétique comporte un excès qui se traduit, du point de vue du sujet, par un manque à la fois sensible et langagier. L'inépuisable sémantique se trouve ainsi corrélé à l'inexprimable : « "Inexprimabilité" signifie [...] que toutes les expressions sont incapables de restituer ce qui les excite, et que nous avons le sentiment de cette incapacité ou "irrationalité" comme de véritables propriétés de la chose-cause. »⁶ Il s'agit au fond d'une esthétique de l'imperfectif, corrélée à une esthétique de l'ineffable : dans la perception comme dans la verbalisation, l'être recule indéfiniment derrière l'écran du paraître. Sur le plan aspectuel et axiologique, le concept d'*imperfection* de Greimas exprime cette négativité qui se présente dès lors comme la condition même de l'esthéticité.

En étudiant les implications de la proposition de Valéry du point de vue de la syntaxe narrative, Denis Bertrand a observé que l'activité esthésique-esthétique peut être appréhendée comme un *schéma narratif inversé*. En effet, tandis que le schéma narratif canonique repose sur l'établissement du manque et se clôt par sa liquidation, le schéma esthésique pose au départ une complétude de la perception qui se clôt par la génération du manque. Il précise ainsi, à propos de la syntaxe suggérée par Valéry :

« Il s'agit bien d'une structure de type sémio-narratif, caractéristique d'une syntaxe du sentir, qui assurerait le noyau commun de la double expérience, esthésique et esthétique. [...] Ce modèle se définit par opposition au modèle de base de la syntaxe narrative fondé, comme on le sait, sur la chaîne jonctive (disjonction/conjonction). Alors que celui-ci repose sur l'établissement du manque suivi de sa liquidation, celui de la syntaxe sensible correspondrait au parcours inverse : d'un côté la liquidation éteint le désir, de l'autre la satisfaction nourrit le désir ; l'absence se reconduit à mesure qu'elle est comblée par la sensation de la présence. »⁷

Par conséquent, l'*apparaître* de l'objet esthétique suppose une alternance, régie par le terme négatif, de monstration et d'occultation, de présence et d'absence, dont le corrélat passionnel (et esthésique) se trouve dans un désir sans cesse renouvelé. De ce point de vue, la différence entre la narrativité pour ainsi dire « objectale » et la narrativité esthésique concerne leurs syntagmatiques respectives, c'est-à-dire l'ordre dans lequel se placent les termes constitutifs de la chaîne jonctive (manque et liquidation du manque).

Or, on peut se demander si cette différence ne se situerait pas à un niveau plus profond, celui des structures élémentaires. En effet, la satisfaction qui génère le manque peut être envisagée, plutôt que comme une syntaxe inversée, comme un foyer tensif où le manque et la satisfaction coexistent sous la forme de la suspension, de la mise en attente ou de la mise en puissance. L'hypothèse serait

l'écouterons indéfiniment. Nous aspirerions indéfiniment le parfum délicieux. Nous regarderions indéfiniment le visage et les formes de la belle. Nous aurions beau la saisir et la posséder, il n'y a de seuil ni de solution à notre désir. Rien n'achève le mouvement qu'excite ce qui est en soi achevé », « Mélange », p. 298.

⁶ « Le beau est négatif », *ibid.*

⁷ Denis Bertrand, « Syncrétisme, synesthésie et figurativité », Conférence au Séminaire intersémiotique de Paris, année 1998-1999, « Modes du sensible et formes sémiotiques 2 ».

donc la suivante : si dans la narrativité objectale les rapports jonctifs sont d'ordre catégoriel, dans la narrativité esthétique ces rapports seraient d'ordre tensif. Concernant spécifiquement la question de la négativité, il y aurait un « négatif de privation » caractéristique du schéma narratif canonique, et un « négatif de suspension », un négatif tensif, associé au schéma esthétique. Pour explorer les conditions de la négativité tensive, nous interrogerons les processus phénoménologiques mobilisés par cette sorte de rencontre *corps à corps* entre la substance sensible et la chair sentante, dans le cadre de l'esthésie poïétique.

Nous revenons ainsi à cette tendance du corps à répondre aux *stimuli* sensibles par la production spontanée d'un phénomène symétrique ou semblable. Si ces *créations* primaires peuvent être associées à une phénoménologie de l'art, c'est parce que l'objet esthétique possède justement la propriété de reconduire de manière incessante l'activité créatrice du corps, en empêchant ou en différant le rétablissement de l'équilibre initial. Parmi les exemples donnés par Valéry se trouve la production par l'œil de la complémentaire d'une couleur longtemps regardée : « Si quelqu'un n'avait jamais vu le vert, il lui suffirait de regarder du rouge pour le connaître »⁸. Le rapport tensif entre manque et satisfaction qui se trouve à la base du schéma esthétique s'expliquerait peut-être par cette participation active du corps à la construction du sens perceptif. Pour reprendre l'exemple cité, regarder une couleur (qui satisfait une sorte de demande ou d'intentionnalité première du regard), c'est générer le manque ou le besoin de sa couleur complémentaire. La vue devient alors une source – et non seulement un réceptacle passif – du visible. De même, regarder deux points c'est anticiper une ligne, et entendre deux sons suppose envisager une mélodie.

Du point de vue modal, on observe ainsi que la négativité de l'objet (ce qu'il comporte d'absence ou d'incomplétude) prend la forme d'un /faire-faire/ adressé au sujet. Dans cette perspective, la négativité poïétique posséderait une force vocative ou, si l'on veut, une visée manipulatoire. C'est pourquoi elle peut être envisagée comme un mode d'existence virtuel de la positivité, c'est-à-dire comme une positivité (un faire) en puissance, appelée par une positivité actuelle.

Si ces considérations sont loin d'épuiser la question de l'esthéticité des objets artistiques, elles permettent de mettre en évidence le mécanisme perceptif que l'œuvre d'art mobilise de manière privilégiée. Dans ce cadre, la négativité en tant qu'incomplétude de l'objet conduit le sujet à combler ce vide à partir de ses propres ressources perceptives : car « la sensibilité a horreur du vide »⁹.

2. Le négatif de suspension : phénomènes cadentiels

À la lumière de ces remarques, nous nous concentrerons sur le cas particulier de l'expérience musicale. En opérant une sorte de réduction phénoménologique de la musique, nous tenterons de montrer que, dans la perception esthétique, la négativité prend un sens qu'on peut considérer comme rythmique, et devient le moteur d'une cinétique profonde du corps. Ainsi, la négativité perceptive consisterait en un écart aspectuel et tensif entre une positivité actuelle et une positivité potentielle. Nous précisons plus loin cette intuition.

⁸ *Discours sur l'esthétique, op. cit.*, p. 1314.

⁹ P. Valéry, « Notions générales de l'art », *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1409.

En ce qui concerne l'expérience musicale, nous aborderons l'activité perceptive que la musique met en œuvre, ainsi que le type de manque qu'elle génère, à travers un phénomène qui nous semble exemplaire : celui de la *cadence*. En musique tonale, une cadence se définit comme une conclusion d'ordre harmonique qui permet de ponctuer le discours musical. La cadence introduit un repos qui indique l'achèvement d'une phrase musicale. Harmoniquement, cet effet de repos est produit par le passage de la dominante (ou parfois la sous-dominante) à la tonique.

Nous rappelons par ailleurs que tonique et dominante sont les deux piliers autour desquels s'organise la dynamique du discours tonal. Comme on le sait, l'échelle diatonique ou « échelle par tons » est constituée de sept notes séparées entre elles par l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton (do, ré, mi...). Au sein de cette échelle, la position de chaque note (son *degré*) indique sa fonction. Les degrés sont hiérarchisés autour de deux *pôles d'attraction* : la tonique (qui occupe le premier degré) et la dominante (qui occupe le cinquième degré). Ces deux fonctions déterminent la dynamique propre à la tonalité : le passage de la tonique, pôle de repos, à la dominante, pôle de tension, crée une instabilité qui ne peut être résolue que par le retour à la tonique. Les autres degrés de l'échelle s'organisent autour de ces deux pôles. Le septième degré, dit « sensible », incarne la dissonance la plus radicale : il prolonge ainsi la fonction de la dominante, et tend naturellement à se résoudre dans la tonique, qui manifeste la consonance.

La structure de la musique tonale est en somme fondée sur un principe d'ordre à la fois aspectuel et tensif : la « narrativité » musicale naît de la tension (introduite par la dominante et accentuée par les dissonances) entre un pôle inchoatif et un pôle terminatif (tous deux représentés par la tonique). On a là une sorte de narrativité tensive manifestée par ce qu'on peut appeler un « programme aspectuel » qui serait constitué par la séquence attaque-tension-détente. Ce programme aspectuel sous-tend aussi bien l'œuvre musicale dans son ensemble, que les unités qui la composent (les phrases musicales). Dans ce cadre, la cadence joue un rôle terminatif ; elle peut être placée à la fin des différentes phrases musicales, ou bien à la fin de toute la pièce. Dans tous les cas, elle introduit une démarcation. On remarque en outre que la cadence accomplit en elle-même un mini-parcours aspectuel : la cadence est un syntagme constitué d'un pôle de tension (incarné par la dominante et éventuellement renforcé par les dissonances), et d'un pôle de détente (incarné par la tonique). Ainsi, la résolution de la cadence (la chute cadentielle) est invariablement précédée d'une tension.

Or, dans l'expérience perceptive de la cadence, l'écoute de la dominante (ou de la sous-dominante, qui joue un rôle semblable) génère une véritable attente, de manière que l'auditeur sait intuitivement que la phrase n'est pas achevée. Il sait donc qu'il y a une suite et que cette suite conduira au repos, bien qu'il ne sache pas à quel moment ce repos arrivera, ni sous quelle forme.

Afin d'illustrer cet effet perceptif de la cadence, nous demandons au lecteur d'écouter l'enregistrement suivant, et d'observer si à son avis cette phrase musicale est achevée ou non ; c'est-à-dire si elle produit en lui une sensation de complétude ou d'incomplétude.

Enregistrement 1

Dans cette phrase musicale, nous avons eu beau ralentir le *tempo* des dernières notes et même ajouter à la dernière un point d'orgue, la cadence finale n'était pas résolue, et on l'a sentie. Car la mélodie s'est arrêtée à la sous-dominante.

Pour clore cette mélodie, plusieurs parcours sont envisageables, à condition qu'ils conduisent au point de repos constitué par la tonique. Par exemple, on peut imaginer un trajet qui mène directement de la sous-dominante à la tonique :

Enregistrement 2

Mais on peut aussi concevoir un parcours qui, avant d'arriver à la tonique, passe par une dissonance :

Enregistrement 3

Ou bien, comme c'est écrit dans la partition, on peut envisager un parcours qui prolonge la dissonance pour différer davantage le retour à la tonique :

Enregistrement 4

Voici un deuxième exemple, encore plus clair, tiré de l'*Humoresque* d'Anton Dvorak :

Enregistrement 5

Dans ce dernier cas, la mélodie s'est arrêtée à la dominante qui, comme le lecteur l'aura sans doute senti, appelait très fortement la tonique. Et on peut même anticiper la note qui possède la fonction de tonique avant qu'elle ne soit jouée :

Enregistrement 6

Sur la base de ces exemples, l'analyse des enjeux aspectuels et tensifs de la cadence permettrait de mieux comprendre les modes de manifestation de ce que nous avons appelé le « négatif de suspension », ainsi que le type de perception corrélativement mobilisé. Cependant, une question préalable se pose inévitablement, qui est celle de l'universalité du phénomène. La cadence est-elle une configuration strictement culturelle, ou bien est-elle généralisable à des codifications musicales autres que le système tonal ? Cette question étant évidemment très complexe, nous nous limiterons à évoquer l'hypothèse développée par Gisèle Brelet, selon laquelle le « temps musical » – c'est-à-dire le temps propre à toute musique – résulterait de l'opposition entre un principe harmonique, défini par l'attraction et la consonance, et un principe mélodique, caractérisé par le mouvement et la dissonance. L'auteur étend son analyse à la musique atonale, et même à des musiques non-occidentales. Elle parvient ainsi à démontrer l'existence de fonctions de repos et de tension en dehors du système tonal. Selon Brelet, l'opposition fondamentale entre « repos » et « mouvement » posséderait donc effectivement un caractère universel, bien que ses modes de manifestation diffèrent selon les cultures :

« L'on sait combien les notions de consonance et de dissonance sont variables, et que le domaine du consonant ne cesse de s'étendre, car il ne saurait y avoir de bornes au pouvoir synthétique de l'esprit. Cependant vit au sein de la consonance et de la dissonance une valeur permanente, celle de leur contraste même, contraste essentiel à la durée musicale, indépendamment des valeurs concrètes par lesquelles ce contraste se réalise, et qui peuvent varier. Repos et mouvement, telles sont les valeurs permanentes cachées sous cette variabilité : peu importe ce que l'on appelle consonance ou dissonance, l'essentiel est que l'une personnifie le repos et l'achèvement, et l'autre l'élan et l'inquiétude, ces deux aspects antinomiques du temps que le temps musical se plaît à composer entre eux. »¹⁰

Dans ce cadre, si la cadence en tant que telle n'existe que dans le système tonal, son principe de fonctionnement renvoie à une sorte d'universel musical dont on pourrait postuler la proximité avec l'universel narratif. Sans approfondir cette question, à travers un dernier exemple, assez élémentaire, nous montrerons comment des phénomènes semblables à la cadence peuvent se produire en musique à des niveaux autres que le niveau harmonique – c'est-à-dire, celui qui concerne l'affinité tonale des sons. L'exemple suivant illustre une sorte d'« effet cadentiel » produit au niveau métrique – celui qui concerne la durée des sons :

Enregistrement 7

Le lecteur aura ressenti l'incomplétude de cette phrase, mais cette fois il s'agissait non pas d'une incomplétude harmonique mais métrique. Dans ce cas, l'élément manquant, qui serait l'équivalent de la cadence, était ce qu'on appelle « l'accent métrique ».

Or, la phrase que nous avons produite dans ce dernier exemple était en réalité une extrapolation de la métrique du vers alexandrin. Nous suggérerons par là le caractère transversal de ce type de configurations qui relèvent de la musique. Plus précisément, l'exemple proposé reprend la structure métrique d'un vers des « Correspondances » de Baudelaire.

Si, choisissant une métrique impaire, Baudelaire avait écrit : « Il est des parfums frais / comme des chairs *vives* », nous ressentirions une incomplétude formelle qui est, au fond, d'ordre musical.

Enregistrement 8

Faisant appel à la stabilité de l'alexandrin, Baudelaire a pourtant écrit « Il est des parfums frais / comme des chairs d'enfants ».

Enregistrement 9

L'accent métrique à la douzième syllabe confère ainsi au vers une clôture formelle.

Avant d'explorer la puissance heuristique du phénomène cadentiel, nous dirons quelques mots sur la cadence proprement harmonique. Dans ce cas, on observe que le manque produit par le passage à la dominante – c'est-à-dire la tension qui précède la résolution cadentielle – provient de la mémoire

¹⁰ Gisèle Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, PUF, 1949, t. I, p. 120.

qu'un son garde du son qui l'a précédé. Cette mémoire est associée à une prospective : le souvenir du son passé permet d'anticiper le son qui viendra – nous renvoyons évidemment aux concepts de rétension et de protension de Husserl. Placé entre le son passé et le son à venir et signifiant musicalement par rapport à eux, le son actuel condense une double virtualité. Quant à l'écoute corrélativement mobilisée ou excitée par le phénomène cadentiel, il s'agit d'une écoute active, qui se souvient et qui prévoit, qui formule des hypothèses mais qui se laisse toujours surprendre par les modes effectifs de résolution de la tension tonale adoptés par telle ou telle phrase musicale. On a ici une illustration de ce que Greimas appelle « l'attente de l'inattendu »¹¹, et que Valéry désigne, en envisageant le phénomène d'un point de vue complémentaire, comme la « surprise par l'attendu »¹².

Fondée sur la présupposition réciproque et sur la co-existence de l'attente et de la surprise, du manque et de la satisfaction, la syntaxe du sensible possède également un caractère dialogique : le manque est un foyer d'altérité. Car, comme nous l'avons signalé, le vide laissé par l'objet est toujours comblé par l'activité perceptive du sujet ; une activité dont le mobile fondamental est l'*horror vacui*. La négativité en tant que « mise en tension » perceptive ouvre une place pour *l'autre* et, plus précisément, pour le corps de l'autre : si la tonique qui doit clore la cadence met trop longtemps à arriver, l'oreille finira désespérément par la produire. De même, comme le rappelle Valéry, si un tableau ne nous fournit pas la complémentaire de telle ou telle couleur, l'œil la fera surgir spontanément.

3. Cadence et motricité corporelle : vers une phénoménologie de la négativité

En approfondissant les ressources perceptives convoquées par les phénomènes cadentiels au sens large, on pourrait envisager une sorte de phénoménologie de la négation, corrélée à une phénoménologie de l'affirmation. À ce propos, on observe que la cadence (harmonique ou métrique) possède la force et la valeur d'une affirmation ou, plus précisément, d'une confirmation. La cadence, au sens général, confirme l'hypothèse, intuitivement formulée par l'écoute, d'une clôture de la forme sensible perçue. La cadence met ainsi en place un dispositif modal : elle est de l'ordre de la certitude, du /croire être/ d'un côté, et du /faire croire/ persuasif de l'autre. On se trouve peut-être là dans le domaine de *l'ur-croyance*, de la croyance mère dans un stade pré-iconique – au sens de Jean-François Bordron.

Paradoxalement, l'affirmation phénoménologique accomplie par la résolution cadentielle n'est possible qu'à travers une négation préalable qui prend la forme d'une mise en suspens de cette résolution. Au niveau rythmique, le temps faible précède et fait attendre le temps fort (l'accent métrique). Au niveau harmonique, nous avons vu que le retour à la tonique (la consonance) est invariablement précédé d'une dissonance (incarnée par la dominante, par la sous-dominante ou par les notes de passage). Le temps faible au niveau métrique ou la dissonance au niveau harmonique sont

¹¹ *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.

¹² « Le Beau engendre soif de recommencement, infini apparent de répétition et donc est contraire à soif de nouveau. On ne peut se rassasier du même, qui est surprise paradoxale – *surprise par l'attendu*. / Le beau est Soif du même et le neuf, soif de l'autre. » P. Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1973, *Art et esthétique*, p. 953.

de l'ordre de l'incertitude, du /ne pas croire être/ ; une incertitude que la perception supporte difficilement au-delà d'une certaine limite.

Or, en interrogeant les fondements corporels de cette *sensation d'affirmation* et de cette *sensation de négation* que la cadence illustre, on pourrait suggérer que toutes deux trouvent leur siège dans la motricité profonde du corps. Pour soutenir cette hypothèse, nous ferons appel à Albert Cozanet, surnommé Jean d'Udine, un critique oublié de la fin du XIX^e siècle qui a anticipé de manière étonnante certains postulats actuels de la phénoménologie. Dans un ouvrage intitulé *L'art et le geste*, d'Udine rattache les phénomènes cadentiels au sens large aux lois de la pesanteur. Il affirme ainsi :

« [...] La puissance attractive de la tonalité, les limites naturelles des vers et des stances, la densité des vocables révèlent encore, à qui le veut comprendre, leur véritable nature par cet admirable terme de « cadence » (*cadere*, tomber) qui peint si merveilleusement l'obéissance de la matière artistique aux exigences de la pesanteur. »¹³

Dans un article paru en 1909, d'Udine approfondit cette question, en donnant aux phénomènes cadentiels un ancrage proprement corporel. Il oppose ainsi la lourdeur générée par les accents métriques à la légèreté produite par ce qu'il appelle les « accents pathétiques » : [...] Les *accents métriques*, ceux produits par les temps forts des mesures [...], jouent musicalement – et par suite corporellement, en gymnastique rythmique – le rôle de temps lourds [...].¹⁴ Inversement, les « accents pathétiques » – qui correspondent à ce que nous avons identifié comme des « pôles de tension » – accomplissent une constante « émancipation de ces chutes fatales », auxquelles ils opposent la légèreté¹⁵.

Quelques éléments de la terminologie musicale confirment cette hypothèse cinétique et pondérale de Jean d'Udine : selon la théorie musicale, la courbe d'expression de la phrase musicale comprend deux régions, l'arsis ou « élan », d'un côté, et la thesis ou « retombée », de l'autre. De même, la cellule rythmique élémentaire est constituée d'un « levé » et d'un « posé », mécanique mise en œuvre par la « battue de mesure ». Ces métaphores ou ces catachrèses permettent effectivement d'envisager le caractère en quelque sorte « gravitationnel » de la perception des phénomènes cadentiels.

Afin d'explorer les mécanismes perceptifs ainsi convoqués, d'Udine introduit le concept de « geste ». Or, cette approche gestuelle se situe dans le prolongement, sur le plan théorique, de la gymnastique rythmique d'Émile-Jacques Dalcroze. Ce compositeur suisse a introduit en France une technique pédagogique pour corriger l'arythmie musicale à partir du développement de la rythmique corporelle. D'Udine définit la méthode dalcrozienne comme « l'art de représenter les durées musicales et leurs combinaisons par des mouvements et des combinaisons de mouvements corporels (musculaires et respiratoires), d'associer à chaque valeur sonore une attitude, un geste corrélatif. »¹⁶.

¹³ Jean d'Udine, *L'Art et le geste*, Paris, Alcan, 1910, p. 111.

¹⁴ J. d'Udine, « Qu'est-ce que la gymnastique rythmique ? », *SIM (Bulletin français de la Société Internationale de Musique, ancien Mercure musical)*, Paris, N° 7, 15 juillet 1909, p. 643, note 1.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 640.

C'est dans ce cadre que le terme de « geste » trouve sa signification et sa portée. « Attitude », « mouvement corporel », « réflexe plastique », le geste constitue la traduction motrice – qu'elle soit virtuelle ou effectivement accomplie – de tout *stimulus* sensible. Si cette dimension sensori-motrice est particulièrement évidente dans la musique, il est possible, soutient le théoricien, de trouver dans tous les arts un substrat gestuel semblable :

« Si la musique est née du geste et reste toujours évocatrice du geste inspirateur, il est infiniment probable que toutes nos sensations de tous ordres naissent également d'un réflexe plastique. Une mélodie est une série d'attitudes, mais une frise décorative est elle-même une série d'attitudes [...] »¹⁷.

Le corps procéderait donc par une sorte d'*incorporation* gestuelle de l'extéroceptif. D'après d'Udine, cette activité est fondée sur le principe selon lequel « *le sens acoustique de la durée a pour base le sens musculaire de l'effort* »¹⁸. Lorsque nous suivons le déroulement d'une mélodie, nous accomplissons intérieurement une suite échelonnée d'efforts musculaires. Et c'est même le sens musculaire qui aurait éduqué le sens auditif. En effet, « au sentiment musculaire de l'égalité de chaque pas se substitue bientôt un sentiment d'égalité rythmique, qui traduit en sensation d'ordre musical les sensations spatiales et musculaires originelles. »¹⁹. D'où le caractère indissociable des éléments sonores et des éléments cinétiques, de la musique et de la danse – musique et danse se trouvant, selon le même auteur, dans un rapport d'« isesthésie ». Puisque la forme musicale diffère dans la durée les points de chute (les cadences), cette durée se traduit corporellement par un effort musculaire d'opposition à la pesanteur.

Suivant ces considérations, qui anticipent et rejoignent celles des phénoménologues actuels comme Renaud Barbaras²⁰, on peut suggérer que, du point de vue de la perception, la négativité se manifeste en tant que *motion*. En effet, dans l'esthésie poïétique la sensation initiale génère une sensation potentielle, qui reste suspendue, en attente. Or, entre cet état premier et l'impression de complétude que produit la résolution cadentielle, un écart ou une distance s'instaure que la *motion* a pour but de réduire. La négativité phénoménale serait un *aller vers-*.

Dans une perspective plus vaste, Jacques Fontanille a montré dans *Corps et sens* l'importance de la sensori-motricité dans la *sémiosis* perceptive. Associant l'« intentionnalité » au mouvement, il soutient que si « la chose » se montre toujours de manière partielle,

¹⁷ J. d'Udine, *L'Art et le geste*, op. cit., p. 82.

¹⁸ *Ibid.*, p. XVI. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

²⁰ « Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité esthétique », in Raymond Court, Françoise Dastur, Georges Didi-Huberman, Eliane Escoubas, Jacques Garelli, Isabel Matos Dias, Holger Schmid, *Phénoménologie et esthétique*, La Versanne, Encre Marine, 1998.

« notre intention de la saisir en entier et de la faire signifier ne peut passer que par le mouvement, une impulsion sensori-motrice qui est induite par le besoin ou le désir de parcourir tous les aspects de la chose. »²¹

Dans ce cadre, la cadence au sens large serait le point de chute et de saisie auquel la « motion » perceptive aboutit. Cela nous conduit à envisager, dans l'*incorporation* des formes sensibles, l'existence d'« unités motrices » encadrées par des sortes de cadences gestuelles. Au fond, comment sait-on qu'une phrase musicale est achevée ? On le sait parce que le geste par lequel nous l'accompagnons intérieurement a rejoint ce centre de gravité où tout mouvement et tout effort musculaire sont censés aboutir. Ainsi, il y aurait effectivement des unités motrices encadrées par des cadences gestuelles, comme il y a des unités tonales encadrées par des cadences harmoniques, ou comme il y a des unités rythmiques encadrées par des accents métriques (nous renvoyons aux exemples donnés ci-dessus). Entre les différentes unités motrices mobilisées par les formes esthétisées, il y aurait même des gradations et des hiérarchies : les *résolutions* internes d'un objet esthétique sont perçues comme *moins lourdes* que sa *résolution finale*. En poésie, la césure *pèse* moins que la fin de vers, tandis qu'en musique les points de chute des phrases intérieures à la pièce sont *plus légers* que le posé final.

En poussant encore la réduction phénoménologique de la perception musicale, on pourrait supposer que, du point de vue esthétique, la négation en tant que motion possède en dernière instance un fondement d'ordre tactile. A ce propos, d'Udine constate que le geste est en réalité une fonction du *toucher* au sens élargi, comprenant notamment les sensations de poids et de mouvement. Plus encore, il considère que tous les sens sont le résultat d'une spécialisation du toucher. L'hypothèse du fondement tactile de la perception a par ailleurs été développée par Maurice Pradines dans *La fonction perceptive*²², et plus récemment par Raul Dorra dans *La maison et l'escargot. Pour une sémiotique du corps*²³.

De cette hypothèse tactile nous ne retiendrons que des éléments nous permettant de mieux comprendre les phénomènes cadentiels et, par là, le substrat perceptif de la *sensation d'affirmation* et de la *sensation de négation* qu'ils illustrent. En considérant au moins deux modalités du toucher mobilisées par les formes sensibles, il serait possible d'associer les écarts et les tensions (qu'ils soient d'ordre visuel ou sonore) au toucher cinétique, et les détentes au toucher préhensif et pondéral. Dans ce cadre, la négation phénoménologique prendrait la forme de la *visée*, tandis que l'affirmation apparaîtrait comme une *saisie*, au sens tactile du terme. La dissonance est une quête, une exploration haptique. En revanche, la résolution cadentielle suppose la préhension, et même l'évaluation comparative du poids : en écoutant une pièce musicale, le public n'applaudira que lorsqu'il aura

²¹ Jacques Fontanille, *Corps et sens*, Paris, PUF, 2011, p. 85.

²² Maurice Pradines, *La fonction perceptive*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981. En considérant que tous les sens sont des sens de la distance, Pradines reconnaît à la tactilité un caractère fondamental (celui de la moins grande distance) dont les autres sens ne sont que des prolongements et des émanations. Ainsi, la fonction de la vue n'est « que d'élargir à l'infini des renseignements purement tactiles. Nous ne voyons pas plus loin que le bout de nos doigts ; mais les doigts du clairvoyant touchent l'univers. » (p. 198).

²³ Raúl Dorra, *La maison et l'escargot*, Paris, Hermann, 2013. En revenant sur les observations d'Aristote, Dorra remarque que la tactilité sous-tend l'ensemble des sens corporels. Il en propose alors un classement fondé sur la capacité projective (ou, au contraire, introjective) de chacun d'entre eux – Chapitre III, 7. « L'échelle des sens ».

entendu la cadence la plus lourde, et on pourrait dire presque, du point de vue modal, la plus péremptoire.

Ayant défini la négation esthétique comme une *visée* préhensive qui mobilise le cinétisme profond du corps, il reste à se demander de quelle nature est l'objet visé. Que cherche la cadence ? Chez le sujet, une cadence inachevée éveille l'attente de quoi ? Elle suscite en lui le désir de conjoindre ou de se disjoindre *de* ou *avec* qui ?

Il s'agit, pourrait-on dire, de la quête, de l'attente ou du désir d'une conjonction du son au son, et du temps fort au temps fort. Cependant, nous avons vu que l'écart entre un son et un autre, entre un accent et un autre, s'accompagne d'un geste corporel, et se trouve même incarné par lui. La négativité esthétique serait donc au fond un désir de conjonction de soi à soi. En revenant sur la dimension ontique de la négativité ébauchée au début de cet article, on peut considérer alors que le fondement modal de cette quête est en fin de compte le « vouloir-être ».

Cette dernière réflexion renvoie à la définition du rythme proposée par Greimas et Courtés dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* :

« le rythme peut se définir comme une attente [...], c'est-à-dire comme la temporalisation, à l'aide de l'aspectualité inchoative, de la modalité du *vouloir-être* appliquée sur l'intervalle récurrent entre groupements d'éléments asymétriques, reproduisant la même formation. »²⁴

Nous espérons avoir montré que ce « vouloir-être », assez elliptique, de la définition du *Dictionnaire*, peut trouver une articulation précise à partir de la problématique de la négation phénoménologique.

Pour conclure, à la question concernant le rapport entre l'esthésie et la négativité, et plus précisément entre la poïétique et la négativité, on peut répondre provisoirement que la perception ne connaît pas de négativité privative. Car, dans ce domaine, toute négation devient potentialité, mise en suspens, protensivité. Sur cette base, il s'agit de savoir quel type de positivité virtuelle se trouve contenue dans la négation esthétique. Dans cet article nous avons exploré différentes formes de la négation en tant que positivité en puissance, dans le domaine de la poïétique : la négation comme potentialité ontique (le vouloir-être), la négation comme potentialité factitive (le faire-faire), la négation comme potentialité épistémique (l'incertitude qui vise le croire-être), la négation enfin comme potentialité motrice et préhensive, au sens tactile (la *visée*). À la question « la perception peut-elle nier ? » nous devons ainsi répondre que, par horreur du vide, elle ne peut que désirer, anticiper, pressentir, viser, ou bien remémorer ou même regretter. La négation perceptive serait donc un mode d'existence, et non un état jonctif.

²⁴ A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Paris, Hachette, 1986, entrée « Rythme ».

Pour citer cet article : Veronica Estay Stange. «Esthésie et négativité», Actes Sémiotiques [**En ligne**]. 2014, n° 117. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/5141>> Document créé le 28/01/2014

ISSN : 2270-4957